



Reprinted from Paolo Cherchi, introduction to *Virginio Ferrari* (Chicago: Istituto Italiano di Cultura – Chicago, 1995), 19–25. Published in conjunction with the exhibition “Virginio Ferrari: Joining + New Forms” shown at the Istituto Italiano di Cultura – Chicago.

Paolo Cherchi—Professor of Romance Languages and Literature at the University of Chicago.
Placido Cherchi— Art Historian and Professor of Philosophy.

Fino a che punto, indietro nel tempo, ci può portare una mostra retrospettiva di Virginio Ferrari? In teoria potremmo risalire fino ai primi esercizi di scuola; ma poiché l'apprendistato è una funzione che si esaurisce quando l'apprendista diventa inconsapevole di esserlo — quando tutto ciò che ha appreso diventa per lui seconda natura — la presentazione di questa fase sarebbe poco interessante. Per altro una retrospettiva che parta dalle prime manifestazioni artistiche, interessantissima dal punto di vista storico, può essere inopportuna per un artista vivente e in pieno vigore produttivo, perché tende a mettere sullo stesso piano esperienze remote ed esperienze più vicine o presenti. Una formula ideale sarebbe quella vicina al genere dell'autobiografia perché le autobiografie si scrivano sempre da una certa prospettiva che impone la selezione dei dati o degli eventi posti in un continuum di cui l'atto della scrittura rappresenta il momento finale. Non si conoscono casi in cui un autore abbia scritto più d'una autobiografia; ma se ciò avvenisse potremmo prevedere risultati diversi, con diversa scelta e interpretazione di dati (sempre che l'autore abbia notevolmente modificato la sua vita e il modo di vedere le cose, ché altrimenti non sarebbe necessaria un'altra autobiografia). Ferrari ha fatto una mostra retrospettiva nel 1985 a Parigi che era molto diversa dall'attuale. Quella parigina era storica, mentre la mostra dell'Istituto Italiano di Cultura di Chicago privilegia la produzione più recente e getta uno sguardo persino sul futuro, mentre del passato ricorda solo pochi elementi per documentare un punto di partenza che dà un'idea del cammino percorso.

La carriera intellettuale di Ferrari, come quella di ogni artista impegnato sempre a meditare sul proprio lavoro, è passata attraverso vari fasi. Egli stesso ci dichiara che: “*My first artistic experience in the '50's was abstract expressionism. Then came surrealist exercise, Pop, and Funk from '63 to '69, and finally, from '69 to '80, formalist work*”. (“*Meeting with Sculpture*” by *Virginio Ferrari*, in *Virginio Ferrari Sculptures*. Paris Art Center, 1985, p.23). Un iter artistico, dunque, mosso fino al punto da sembrare dispersivo, addirittura poco coerente e disposto a sollecitazioni diversissime; ma di fatto esiste un'unità di ricerca, e l'abbracciare tendenze diverse lo accomuna a molti dei grandi artisti contemporanei, transfughi spesso da una scuola all'altra, perché la differenza fra le varie tendenze è a volte più apparente che sostanziale. In ogni modo è vero che la prima fase della produzione di Ferrari s'inquadra chiaramente nella corrente dell'espressionismo astratto. Non è difficile capire perché un giovane si allinei sulle posizioni dell'espressionismo, per quel suo opporsi al funzionalismo, per quel che ha di volitivo, di introspettivo e di altamente personale, per le promesse di ‘liberazione del possibile’, nonché per quella disponibilità alla retorica delle ideologie o alle filosofie di modo. Un po' più difficile è capire se già in quella prima scelta c'era una consapevole adesione all'arte del mondo americano (l'espressionismo astratto fu soprattutto un fenomeno americano degli anni '40 e '50), visto che Ferrari si trasferì presto in America e che la sua creatività sia, da allora, strettamente legata alla cultura americana. A quella fase appartengono una nutrita serie di opere in cui domina in senso

assoluto il bronzo e predominano alcuni temi: la ricerca del movimento, il rapporto uomo/macchina, il principio della vita. La ricerca del movimento — che combina gli insegnamenti di un Chadwick e di un Armitage — crea dei volumi in dissolvenza (anche quando insistono sul tema della metamorfosi o di un certo biomorfismo), protesi verso uno spazio che aspirano a conquistare e che invece finisce con l'assorbirli. Anche la materia vibra con le superfici variegata, ruvide, corruscanti, mosse da giochi di luce/ombra che la alleggeriscono caricandola di energia. È come se la materia aspirasse a smaterializzarsi, a negare se stessa, disintegrarsi immergendosi nello spazio; del resto poiché il vettore di tali conquiste è quasi sempre verticale, si propone un certo discorso idealizzante, una dichiarazione di spiritualità. La testimonianza di queste ricerche, pur limitata a pochi pezzi, è fondamentale se si pensa che il Ferrari più recente è approdato a costruire figure statiche; ma, come vedremo, si tratta di un'immobilità irrequieta, e quindi di una 'potenzialità cinetica' misteriosa e interessantissima. Per quel che riguarda il tema uomo-macchina, esso costituisce l'aspetto ideologico più vistosamente impegnato nella produzione giovanile di Ferrari. Il rapporto uomo/macchina è altamente drammatico per l'antitesi che lo sostiene: ingranaggi che schiacciano teschi, catene i cui anelli son fatti di organi umani, martelli impastati di lacerti umani sono le immagini di una serie cospicua di opere. La mostra attuale tace su quest'aspetto forse perché sarebbe il più dissonante, troppo legato ad un periodo in cui la denuncia esistenziale lo prescriveva; e del resto lo stesso Ferrari lo ha completamente abbandonato, o almeno così sembra. Dopo il periodo Pop, Ferrari è venuto concilandosi con le macchine; ma sarà una pace armata, problematica e forse inconsciamente respinta. Il tema della vita geneticamente intesa è al centro degli interessi di Ferrari. L'*imagery* sessuale di molti dei suoi pezzi non nasce da una curiosità erotica: l'ispira, invece, la ricerca di una funzione primaria della "macchina umana" (i genitali, la goccia di sperma, i labia cunni), il problema del come la vita o l'anima s'attacchi alla materia, di come il filo del rasoio (per usare un'immagine d'Aristotele a proposito dello stesso problema) s'attacchi alla lama. E questo tema permane nelle fasi successive del lavoro artistico di Ferrari, impegnato sempre (e recentemente più che mai) in una ricerca di essenze, di forme ideali.

Il 1963 è l'anno in cui Ferrari, stando alla sua testimonianza, si sarebbe distaccato dall'espressionismo astratto per seguire nuove correnti. L'affermazione non deve essere presa alla lettera, perché è difficile credere che ad un artista serio possa succedere quel che accadde a Pinocchio: una sera andò a letto burattino, come sempre era stato, e l'indomani si alzò bambino. Il cambio è avvenuto gradualmente ma con una certa rapidità. Il panorama della scultura americana degli anni '60, quando Ferrari arrivò negli Stati Uniti, era accidentato da una serie di fatti che dovevano sconvolgere profondamente il genere. Sollecitati dalle affermazioni della Pop Art, dai 'combines' di un Rauschenberg, dalla geometria di un Frank Stella e da vari altri fattori, gli scultori abbandonarono i volumi articolati e la presenza oggettuale, tradizionalmente associata alla scultura, e cominciano a considerarla come un processo, una "performance" che si avvaleva di mezzi materici e spaziali nuovi, invadendo campi riservati alla pittura e all'architettura. L'incontro con questo mondo persuade Ferrari a lasciar sopire le ansie gnoseologiche che, comunque, sembravano destinate ad un'impasse; e si dedica ad una serie di sperimentazioni che, a lungo andare, saranno feconde. Egli assorbe certi principi che sono lontanissimi dalla nozione classico-umanistica delle opere d'arte come fatti a sé stanti, irripetibili e perciò di grande valore patrimoniale: sono principi ispirati ai manifesti della Pop Art ed esprimono preoccupazioni neo-funzionalistiche. Sentiamoli: *Today, in this period of the mass-production of images, of mass production in general, it is perhaps time to consider how fast things disappear and to become more aware of the process of making art to live with. I want to create situations that delight the eye, in the streets and the squares and corners of the city. I want the passer-by to be pleasantly surprised to encounter sculpture, as*

though it were a natural part of the city landscape. The interaction of sculpture with people can give the modern city a human dimension” (ivi, p. 25).

Seguendo questo nuovo orientamento, Ferrari sperimenta con materiali plastici, plexiglas (la cui trasparenza alleggerisce la materia), ferro e alluminio (che, sostituendo il più nobile bronzo, si avvicinano al mondo della produzione e del consumo) e acciaio inossidabile che preannuncia la ‘politezza’ dei bronzi più tardi. Esperimenta con pezzi mobili, con combinazioni anche tipo funk, con costruzioni ispirate perfino alla poetica (se così si può dire) della *Earthworks*. Ma è soprattutto la linea del Minimalismo, cioè della scultura fatta di semplici e ripetuti volumi geometrici, che maggiormente interessa l’opera di Ferrari, e dalla quale avrebbe ricavato i frutti migliori, come, per esempio “30 Spheres” e “Nine Elements” ricordati in questo catalogo — pezzi che si integrano nell’ambiente con una sapiente aleatorietà — o tanti altri lavori di figure geometriche fatti di frammenti discontinui e ricomponibili, di cascate che creano delle illusioni ottiche, di sentieri che prescrivono la misura dei passi. È la linea che modifica tutte le altre portandole a sfociare nel formalismo geometrizzante che distingue l’ultima fase del lavoro di Ferrari.

Il suo effetto comincia a sentirsi sul tipo nuovo di statua monumentale che Ferrari produce nei primi del ’70. Emerge lentamente una nuova figuratività contrapposta all’informale della fase espressionista; una figuratività tendente a sua volta all’astrazione o meglio all’essenzialità della linea geometrica. Sono statue dove si punta sulla simmetria come criterio di stabilità, e la simmetria si realizza meglio includendo nel gioco armonico più d’un elemento. Così, per esempio, nel “Dialogo” si combinano quattro elementi la cui essenzialità contribuisce ad accentuare il valore simbolico. Un maschio e una femmina, appena riconoscibili dalla convessità e concavità con cui terminano rispettivamente gli elementi tesi all’incontro; un semicerchio sovrastante, simbolo dell’equatore; un altro elemento isolato che sembra irrelato ma che in effetti simbolizza la terra e chiude, simmetricamente, il cerchio alla base. Così accade anche in “Ecstasy” dove due elementi paralleli che si assottigliano verso l’alto, formano una coppia in cui si riconoscono l’uomo e la donna grazie a due sinuosità indicanti gli organi sessuali, sinuosità così discrete che appena turbano la perfezione della linea: quasi un gioco ironico, ripreso alla sommità della statua con la rilevata differenza fra le capigliature. Man mano che la geometria tende a prelevare, l’*imagery* sessuale perde quel che di esplicito e provocante aveva nella scultura degli anni ’60 e si riduce sempre più a indicazioni geometriche di minime curve rientranti o sporgenti; ma non scompare, anzi si accentua col rompere la continuità di una linea, e si omologa con la ricerca dei principi primi della vita e del conoscere, che per Ferrari sono il sesso e la geometria.

Si apre così la fase che Ferrari stesso definisce “formalista”, ma che forse sarebbe meglio chiamare “delle forme”, per evitare confusioni e soprattutto per definire meglio che si tratta di forme nel senso tecnico o, per antonomasia, di forme geometriche elementari, cubi e cerchi, di cui sembra costituita la natura. È un periodo caratterizzato da una serie di pezzi in cui due volumi geometriche diversi (come sarebbero il maschio e la femmina) si complementano integrandosi perfettamente. E se anche sono due o più lame che con una torsione di centottanta gradi danno l’idea del movimento, è pur vero che la torsione corre parallela nei due o più elementi, così che il movimento si trasforma in danza, cioè in armonia. Potranno anche essere due pale, una legata ad una sfera, e l’altra, a sua volta, legata alla prima da un’altra sfera (“Continuity”): il movimento di volo si risolve in un continuo che sembra ripetibile all’infinito solo perché è geometrizzabile o armonico. In altre parole, la ricerca di Ferrari non è più quella del movimento ma dell’equilibrio, dell’armonia fra due o più elementi.

Ora, poiché equilibrio significa convivenza armonica con la legge di gravità, vediamo riapparire volumi solidi il cui peso rende più ovvio e difficile il problema dell'equilibrio. Naturalmente equilibrio non significa stasi, ma solo gioco di forze opposte che un nonnulla potrebbe spingere a sommarsi: un'immobilità irrequieta, come sarebbe quella dell'arco e della lira, costantemente minacciata dalla stessa forza degli elementi. Non è un caso se Ferrari in questo nuovo periodo lavora per la prima volta — dai giorni del suo apprendistato, presso l'azienda paterna — al marmo: materia nobile pesante, specialmente se squadrata in blocchi. Prevale il bronzo in forme che non lasciano intuire alcun vuoto interno, e ritorna l'acciaio inossidabile, onde la materia tende ad imporsi col suo peso che significa anche durezza. Inoltre la rivalutazione della materia avviene in altro modo: i marmi sembrano avere una vita propria grazie al rilievo che vien dato alla venatura o ad incastri di marmi di colore diverso; i bronzi e gli acciai hanno una 'stremata politezza', come direbbe Michelangelo, che non assorbe luce (così sembra) ma la emana. Il tutto contribuisce a dare alle sculture un qualcosa di classico, di 'stabile' che sembra racchiudere una forza misteriosa, e a restituire all'arte una dignità e un valore oggettuale che la più recente tradizione la veniva negando, e di restituire così quel bello usurpatole dalle pressioni dell'utile.

Ma qui entra in gioco uno dei paradossi dell'arte di Ferrari, accomunandolo al destino di tanti artisti del nostro secolo. Le sculture dell'ultima fase sono morfemi di una geometria semplice che tutti abbiamo nella mente e ritroviamo nel mondo quotidiano. Uno dei piaceri estetici prodotti dai lavori di Ferrari è un senso di serenità che deriva in parte dalla loro compostezza classica, ma soprattutto dalla familiarità che abbiamo con le loro forme. Il piacere che egli intendeva dare a chi passeggia per la città non è quello della sorpresa dovuta alla novità, ma piuttosto quello che viene dalla celebrazione (e tanto meglio se è monumentale) del già noto, anche perché in tal caso le variazioni diventano facilmente percepibili. Strutture semplici, pure, riproducibili e variabili all'infinito come prodotti di massa; forme senza elementi personalizzanti e quindi facilmente traducibili in valenze simboliche, che, però, non possono esser complesse in quanto logorate dalla consuetudine; forme primarie e aristocratiche, ma nello stesso tempo comunissime: si darebbe che Ferrari si sia lasciato sostituire dalla macchina. Eppure non è così; anzi l'antica avversione alla macchina si rafforza proprio laddove sembra concedergli vittoria. Prendiamo il caso di "Being Born", l'opera più famosa di Ferrari, che potrebbe esser la cifra del simbolismo sessuale, del rapporto vita/materia, della classicità e della celebrazione geometrica e materica che abbiamo visto nei lavori precedenti. Commissionata dal *Tool and Die Institute*, doveva celebrare la perfezione della tecnologia. E non c'è dubbio che la costruzione dei due elementi concentrici, considerandone anche le dimensioni, sia un fatto notevolissimo dal punto di vista tecnologico; ed è anche vero che il messaggio della celebrazione è che la tecnologia ha superato l'artista nel realizzare un'opera perfetta e riproducibile come tale infinite volte. Ma se si guarda bene all'apertura del cerchio esterno, si vede che le 'labbra' vanno in direzione diversa l'una dall'altra: è l'unica vera "imperfezione" dell'opera, l'unica nota asimmetrica e del tutto imprevista. Ebbene, questa è la firma di Ferrari, la sua rivale contro la macchina.

La parola 'rivale' può sorprendere, ma il fenomeno è molto diffuso, specialmente negli artisti più consapevoli del nostro secolo, da quando le poetiche funzionalistiche entre deux queres hanno cominciato ad accordare un credito sempre più consistente al valore del "bello utile", a stringere un connubio tra arte e produzione industriale, a promuovere il disegno utopico di un'arte dominata completamente dalla tecnologia. Ma a tale progetto si affiancava la consapevolezza che sarebbe stato necessario tornare a più riprese sulle accezioni puramente tecniche della funzione, per tentare di legittimarla anche sul piano degli aspetti qualitativi che la razionalità delle techne allontanava da sé. Il

feeling segreto con il romanticismo che tutto il fronte delle avanguardie meno allineate prese subito a coltivare non era estraneo a questo bisogno e poteva esser già letto come sintomo della necessità di ricondurre il linguaggio, anche quello del freddo teorema, alla sfera di una comunicazione non separata dall'orizzonte del senso. L'ambivalenza adesione/nostalgia creò quella cattiva coscienza che pose accanto e/o di contro al mito prometeico della techne la “vergogna prometeica” (per usare l'espressione di Günther Anders) dell'artista che sa di non possedere la perfezione dell'inflessibile macchina, ma può emulare quella perfezione incrementandola di accezioni qualitative del tutto ignote al linguaggio quantitativo del mezzo tecnico. Non è il caso di analizzare in questa sede che cosa abbia rappresentato questa “vergogna prometeica” nella produzione artistica contemporanea, o vedere come accanto al camice bianco dello scienziato sia spuntato il poeta, e quale eredità di problemi abbia lasciato alle generazioni del dopoguerra questo connubio avverso. Né ci è possibile discutere a pieno come, in tali temperie, la stessa nozione di qualità sia stata ridefinita in misura profonda, avendo perduto in gran parte le connotazioni emotive della tradizione classico-romantica, pur senza rinunciare in alcun modo a se stessa, situandosi come sempre nell'orizzonte delle idee-valore, acquistando, così, sul piano “mentale” e “categoriale” quel che perdeva sul piano sul piano empirico-sensibile. Possiamo solo ricordare che, in sostanza, la nuova forma della qualità si proponeva di esprimere i “temperamenti” che la misura dell'umano avrebbe saputo esercitare sulla cecità della tecnica, ponendosi come senso del limite, ma, al tempo stesso, anche come segno di presenza di un demiurgia intelligente rispetto al silenzio inerte della chora.

E il discorso ci riporta a Ferrari, il quale, non sembra sottrarsi, in nessun momento, alle responsabilità ingenerate da quella “vergogna prometeica”. Partito dall'espressionismo — prima grande reazione funzionalismo — entra nello spazio delle ricerche dominate dalle mitologie funzionalistiche; ma conserva sempre una qualità lirica, un senso tutto italiano (e in particolare veneto) di una vitalità percepita come flusso temporale delle emozioni, ovvero come interazione fra modo soggettivo e essere-nel-mondo e la forma esterna, oggettiva di questo mondo. E col procedere del tempo, l'elemento lirico si è dileguato dando luogo a una dimensione ironica che nasce dal sottile gioco autoreferenziale e trascendentalizzante esercitato sull'universo plastico dello stesso “fare”. Così, nel momento stesso in cui sembra celebrare le arditissime conquiste della tecnologia, lo scultore dice l'ultima parola firmando in modo dissonante il pezzo che, però, non sarebbe producibile senza l'intervento impersonale della Macchina.

Le macchine non sono capaci di ironia; ma l'uomo può usarle con ironia. Come potrebbe una macchina produrre l'ironia del leggero scarto fra i globi che stanno sulle due colonne di “Sequence”? Potrebbe mai una macchina produrre quell'imperfezione che caratterizza “Umanità” facendo intuire “l'anello che non tiene”? Potrebbe mai una macchina creare cerchi scomponibili come in “Formation of a Circle”? Potrebbe farne, sì, i pezzi; ma poi è il Demiurgo, il faber a comporli a suo piacere e a sua misura. Quest'ironia consente a Ferrari di avvicinarsi al fenomeno fissione atomica (*progetto per l'University of Illinois, Engineering Building*) senza la carica ideologica che ispirò Henry Moore a rappresentarla combinando teschio e fungo: dopo tutto, scindibilità e ricomponibilità della materia non son forse uno dei presupposti della scultura? Ma solo a questa è consentito un margine di aleatorietà o di libertà perché risponde a leggi estetiche e non a leggi scientifiche. In questo pezzo l'esercizio minimalista attinge i suoi risultati più alti, costruendo su una parete un disegno aereo di ‘geometria in libertà’, grazie alla quale la materia sembra acquistare una fluidità il cui vettore risulta ambiguo: gli atomi si allontanano dal nucleo o si ricongiungono ad esso? Dov'è il centro di gravità? E in questa illusione si cifra l'avventura del sapere ulissiano che cerca spazi sconosciuti e infiniti, per ripensarli poi nella piccola aiuola di Itaca. L'attenzione che Ferrari ha sempre avuto per la materia

come oggetto e non solo come mezzo favorisce, in questo caso, l'incontro dello scienziato e dell'artista, attenti entrambi alle strutture prime della materia, perché solo l'infinitamente piccolo può svelare il segreto di ciò che è infinitamente grande.

Il progetto di "Tumbleweed" è il più grandioso fra quelli concepiti da Ferrari, sia per la mole che per l'impegno urbanistico: un susseguirsi di cerchi e semicerchi o frammenti di cerchio in acciaio inossidabile, che creano un gioco d'onde, di venti e di luce disposti su un molo prolungato da un pontile che s'inoltra nel Lake Michigan. L'arte qui non imita la natura né la perfeziona — come volevano le estetiche tradizionali — ma vive in simbiosi con essa, riscrivendone in linee semplici ed essenziali il movimento e la vitalità. Chi passerà su quel molo avrà modo di vivere un'esperienza mentale singolare avendo da un lato la materia e dall'altro la forma, e pertanto sarà coinvolto in un esercizio estetico che gli consentirà o di unirle entrambe o di contemplare simultaneamente il modello e la sua rappresentazione geometrizzata, non sapendo più se il proprio ruolo sia quello dell'utente o dell'artista.

È difficile prevedere in che direzione si muoverà Ferrari nel futuro. Se "Tumbleweed" tocca il punto più suggestivo della simbiosi natura/arte perseguita attraverso la geometria (concepita come la riduzione eidetica dei fenomeni), con "Joining – La famiglia" abbiamo un sorprendente ritorno alla storia, pur senza rinunciare alla geometria. L'idea di questo complesso trae ispirazione dalla Pietà dello scultore del '400 Nicolò dell'Arca che si trova nella chiesa di Santa Maria della Vita a Bologna. È un gruppo di sculture policrome in terra cotta, disposte a semicerchio davanti al corpo di Cristo che occupa il centro costituendone quasi il diametro. La carica emotiva di questo complesso è affidata al dinamismo interno sia dei pezzi singoli che dell'insieme. "Joining – La famiglia" è un palinsesto di questo gruppo, anch'esso con un dinamismo interno che lo rende simile al modello, ma con alcune differenze fondamentali. Ogni pezzo ha quella "immobilità irrequieta" che abbiamo visto nelle sculture dell'ultimo Ferrari, e il rapporto fra i pezzi si stabilisce nel gioco del simile/diverso ovvero nel variare sia le combinazioni delle varie forme geometriche che li compongono sia nella variazione delle stesse, proprio come le forme semplici brancusiane, variabili all'infinito. Il policromismo del modello bolognese è sostituito dal colore uniforme dell'acciaio — freddo ma sfidante — messo in rilievo dalle fasce di rame in colore naturale che dividono il busto dalla testa. Infine manca del tutto l'elemento storico-religioso del modello, per dar luogo ad una dimensione metafisica in cui si svolge un dialogo fra interlocutori assorti a meditare essenze eterne, e per questo le loro parole ci sfuggono. Il tutto si spiega dicendo che Ferrari, ancora una volta, ha ridotto in essenze geometriche quelle che erano figure umane; ma in tale processo la geometria finisce per antropomorfizzarsi, piegandosi a formare figure che sono in qualche modo umane: non insensibili robot, ma archetipi di quel che noi siamo; corpo che regge una testa, materia protesa al cielo delle idee. È l'annuncio di una nuova fase, di un figurativismo astratto?